

Riskó Kata

„EREDETI MAGYAR NEMZETI TÁNCOK” A 19. SZÁZAD ELEJÉRŐL*

A verbunkosként számon tartott, elsősorban hangszeres magyar közzenei stílust már születésének idején, a 18. század végén ősi magyar zeneként emlegették. Ha szó szerint véve ősinek nem is tekinthetjük, a szakirodalom elfogadja a régebbi, elsősorban hangszeres közzenéhez, illetve népzenehez való kapcsolódását. Dobszay László a magyar tánczenei tradíció és a 18. századi európai műzene találkozását hangsúlyozza,¹ Tari Lujza Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteményének kapcsán a népzene és a műzene egyaránt támaszkodó stílusként írja le, s az összefüggések komplexitására mutat rá. A stílus egyes elemei egyrészt a népzeneben is fennmaradtak, másrészt már korábban bekerültek a félnépi hangszeres zenébe, más elemei pedig – például a vágáns- vagy kanásztáncritmus – nemcsak a magyar, hanem egy általánosabb, európai hangszeres gyakorlatnak is részei voltak. Mint Tari Lujza írja, ezeknek a régi elemeknek a jelenléte miatt érezhették a kortársak már első pillanattól „ősi”-nek a verbunkost.²

A 20. század folyamán több 18. századi hangszeres gyűjtemény magyar táncai kerültek elő, amelyek révén ismertté váltak a stílus közzenei előzményei. Az elsősorban egy-egy forrást vagy a dallamok korabeli párhuzamait vizsgáló tanulmányok mellett a különböző korszakok stílusának összevetése sem maradhat el, hiszen az nemcsak a hangszeres magyar közzene történetéhez, illetve az összehasonlító vizsgálatokon keresztül annak európai kapcsolataihoz nyújthat adalékokat, hanem a hangszeres népzene történeti vizsgálatában is támpontot jelenthet. Papp Géza 1976-ban megjelent, *A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenékben* című tanulmánya máig a legrészletesebb összehasonlító munka, amely a 18–19. század fordulóján megjelenő új, nagy hatású hangszeres zenei stílust és előzményeit vizsgálja. Papp jellemző figurációk, ékesítések, ritmusok és formák szem-

* A tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórum című sorozata 2015. szeptember 24-én elhangzott előadásának írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Dobszay László előszava. In: *Hungarian Dances 1784–1810*. Ed. Papp Géza. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986 (*Musicalia Danubiana* 7), 3.

2 *Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye*. Közr. Tari Lujza. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990, 8–11.

pontjából keresi a körülbelül 1780 előtti és utáni stílus kapcsolatait. Érzékeny, de részletesen nem kibontott megfigyelése, hogy a korai verbunkosként ismert korszak szerzőjének nevével megjelent magyar táncsorozatainak, illetve szerző megnevezése nélküli, a címben gyakran a táncok „eredeti” magyar voltára vagy akár a cigánybandákra utaló gyűjteményeinek stílusa különbözik egymástól.³ Az utóbbiak Papp szerint a cigányok vonóján élő dallamok lejegyzései lehetnek. Mérete miatt is különösen érdekes közülük a Bécsben megjelent, négy füzetből álló, összesen 93 táncot tartalmazó *Originelle ungarische Nationaltänze* című sorozat.

A 18. századhoz képest e korszak magyar táncaiban kevesebb az olyan dallam, amelynek párhuzamai a népi hagyományban is fennmaradtak. Felmerül tehát a kérdés, hogy hogyan értelmezhető az e gyűjtemények címében szereplő „eredeti” magyarságra utaló kifejezés, továbbá hogy a repertoár Papp Géza által említett hangnemi sajátosságán, a bővített szekundos moll hangsorok gyakoriságán túl milyen zenéi jegyek utalnak e táncok élő hagyománnyal való kapcsolatára, s mit tudunk meg a kor közzenéjéről, illetve a verbunkosként ismert stílust létrehozó folyamatokról e sorozat alapján?

Retrospektív elemek az *Originelle ungarische Nationaltänze* magyar táncaiban

Az inkább szerzői, illetve közzenei repertoár különbözősége különösen szembevető, ha a táncokat formai szempontból vizsgáljuk. Korábbi kutatókhoz hasonlóan Catherine Mayes szerint a magyar táncokra a dúr vagy moll hangnem és a periodikus, leggyakrabban kérdés-válasz típusú formálás jellemző, amely alapján Mayes más nyugat-európai táncokkal való stílusbeli azonosságukat hangsúlyozza.⁴ A két vagy több klasszikus periódusból álló szimmetrikus forma valóban szinte kizárólagos Joseph Bengraf, Stanisław Ossowski, Franz Paul Rigler, Carl Kreith sorozataiban, amelyeket Papp Géza adott közre *Hungarian Dances 1784–1810* című kötetében. Hasonló Lissznyay Julianna gyűjteményének az anyaga, pedig az nemcsak különböző szerzők nevével ellátott, hanem név nélkül lejegyzett táncokat is tartalmaz. A szintén Papp Géza által kiadott és vizsgált, egykorú anonim gyűjtemények darabjai ezzel szemben jobban megőrizték a régebbi stílus dallami, ritmikai és formai sajátosságait, így az átmenet tanúi annak ellenére, hogy gyakran már a 19. században keletkeztek. A régi vonások megőrzése önmagában is a szájhagyományban élő zenével való szorosabb kapcsolatukat sejteti, az a jelenség pedig, hogy egy-egy dallamtípust különböző változatokban és ezen belül különböző formatípusokban is felfedezhetünk bennük, a hagyomány variabilitását tükrözi. A gyűjtemények e csoportja sem egyöntetű persze, találunk köztük kifejezetten egyszerű, sőt kezdetleges letéteket, míg a híres galántai zenészekre hivatkozó, 1803-ban kiadott gyűj-

3 Papp Géza: „A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben”, *Magyar Zene* XVII/3., (1976), 227–247.

4 Catherine Mayes: „Reconsidering an Early Exoticism: Viennese Adaptations of Hungarian-Gypsy Music around 1800.” *Eighteenth-Century Music*, VI/2. (2009), 161–181.

temény – *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Ziegeunern aus Galantha* – már inkább a szerzői sorozatokhoz áll közelebb. Dallamait a lejegyző is stilizálhatta, de a bécsi udvarban is járó, mindig kottából játszó galántai muzsikusról szóló leírások⁵ sem állnak ellentétben e stílusjegyekkel. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* sorozat nem számít kifejezetten korainak. Az első füzet kiadásának idejéről nem tudunk. A másodikat 1808 januárjában hirdették, talán először, a harmadik és negyedik füzet a lemezszám alapján 1810-ben vagy 1811-ben hagyhatta el a nyomdát. A négy füzetet később egyben is kiadták.⁶ Mégis legalább annyi szállal kötődik a 18. századi repertoárhoz, mint a század végén a források legtöbbje alapján valóban váratlan újszerűséggel megjelenő stílushoz.

Milyen vonásokat tekinthetünk a 18. század végén megjelenő új hangszeres stílusban retrospektívnek? Tanulmányában Papp Géza rámutatott, hogy bár az 1780 előtti magyar táncdallamokban a szabályos periodikus építkezés még nem annyira általános, két teljes periódusból álló formával már a 17. századi Kájoni-kézirat magyar táncaiban találkozunk.⁷ A kézirat elsősorban motivikus eredetű, rövid kanásztáncsorokból álló darabjai és általában a korszak magyar táncai között azonban a forrás két ilyen formájú dallama, az „Apor Lazar tancza” és változata, az „Ötödik tancz hatodon” inkább kivételes. Éppen ennek a dallamnak Richter Pál ráadásul nyugat-európai párhuzamát mutatta be Thoinot Arbeau 1589-es *Orchésographie*-jéből „Air des Bouffons” címmel, s ennek alapján a típus nyugati eredetét valószínűsíthetjük.⁸ A magyar táncokban csak a 18. század végére válik igazán jellemzővé a szimmetrikus, egy-egy periódusból álló kétrészes forma, s szorítja ki az addig meghatározó ütempáros szerkezeteket, a sokszor a népzeneben is fennmaradt dalokkal rokon ereszkedő dallamokat, és a szaffikus strófához hasonló, illetve a rövidebb dallamsorokból álló formákat. E régebbi típusok emlékei a 18. század végére elsősorban a közzenei hagyományhoz szorosabban kötődő hangszeres táncgyűjteményekben maradtak fenn.

Az ütempárosság a két nagyobb típusba sorolható 16–17. századi magyar táncok népiesebb csoportjának alapvető jellemvonása. Míg a fejlettebb formájú, a nemzetközi táncirodalom termékeinek tekinthető passamezzo- illetve pavane-típusú táncok szabályos nyolctaktusos periódusban épített tánc témán alapulnak, a sajátosabban magyarnak tekinthető táncok Gombosi Ottó megfogalmazása szerint „ha egyes esetekben bizonyos formai koncentrációig el is jutnak, mégis a sorszerű formálás elvét követik: egy rövid motívum (1–2 taktus) folytonos variált ismétléséből állanak, melyet egy határozott záróformula fejez be.”⁹ Gombosi ezzel lényegében az ütempáros szerkezetet írta le. A motívumok többnyire kötetlen sora hasonló a népzeneben gyűjtött dudaaprajákhoz, s amint Domokos Mária rámutatott, a 16.

5 Major Ervin: „A galántai cigányok”, *Magyar Zene* I/3., (1960), 243–248.

6 *Hungarian Dances 1784–1810*, 338–341.

7 Papp: *A korai verbunkos stíluselemei...*, 244.

8 Richter Pál: „Az élő barokk”, *Magyar Zene* LIV/1. (2016), 5–17., ide: 10.

9 Gombosi Ottó: „Ungaresca”. In: *Zenei Lexikon*, II. Szerk. Szabolcsi Bence, Tóth Aladár. Budapest: Győző Andor, 1935, 635–637.

századi magyar táncok dudaszzerű kísérete is őrzi e kapcsolat emlékét.¹⁰ Az ekkor megjelenő világosabb formák is motívumok egymásutánjának rendeződéséből alakultak ki. A 17. és 18. század során a kötetlen szerkezet egyre inkább kiszorult a magyar táncok stílusából, a 17. század közepén keletkezett Kájoni-kézirat magyar táncaiban az ütempárok már világosabban illeszkednek a két egyszerű dallamsorból álló szimmetrikus vagy szaffikus strófákba. A dallamok motívumokra épülő eredete azonban még a 18. század magyar táncaiban is gyakran érezhető. A 18. század végén születő új magyar tánczenei stílusban pedig az ütempárosság első sorban szabályos formákba rendeződve maradt meg olykor a táncok fő részében, máskor a hozzájuk csatlakozó, „figurának”, „toldaléknak” vagy „codának” nevezett önálló egységekben. Az utóbbiak a 20. századi hangszeres magyar népzeneben is fennmaradt, periódusokba rendeződött motívumismételgetésekből álló közjátékok közeli rokonai. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* nem tüntet fel külön figurákat, de lényegében annak felelnek meg például a 2. füzet 4. táncának 3–4. formai egységeként fellépő, motívumismételgető dallamsorok. Az ütempárosság még viszonylag szervezettebb fennmaradását tükrözi, hogy több tánc nagyobb lélegzetű frázisokon alapuló első fele után a második rész ütempáros.¹¹ Ebben a korban azonban már kivételesek az olyan dallamok, mint az Anton Zimmermann nevét viselő és talán az azonos nevű pozsonyi zeneszerzőhöz köthető, valószínűleg egy 1792-ben hirdetett kiadvánnyal azonos *Zingaresi*-sorozat 11. tánca, amely valójában végig domináns és tonikai funkciók negyedenkénti váltakozása. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetének 21. darabja (1. kotta a 144. oldalon) is őrzi az ütempárosságot dallamában és a harmonizációban egyaránt, egy-egy hasonló kivételes példa – így a 4. füzet egy későbbi kottán bemutatandó 11. száma – mellett azonban a sorozatban mégis inkább egyes dallamrészek domináns és tonikai funkciót váltogató harmóniaváza emlékeztet e típusra.¹² „Figurák” még az 1823 és 1832 között megjelent *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című nagyszabású gyűjteményben is vannak, de ekkor már élesebben elkülönülnek a főrésztől. Mátray Gábor 1854-ben is ír a cigányzenészek által „záradék (coda) gyanánt” játszott „gyors cifrázatokról.”¹³

Síratóstílusú népdalainkkal rokon, ereszkedő kvartváltó dallamtípusok előfordulásait többen vizsgálták a 18. és 19. század magyar táncaiban,¹⁴ s emellett ereszkedő kvintváltó dallamokkal is találkozunk a most vizsgált, a közzenéhez szorosabban kötődő repertoárban. E szerkezetek kezdettől jelen voltak a hangszeres magyar táncokban. A 16. századi magyar, illetve rokon stílusú más darabok kvart-

10 Domokos Mária: „A 16–17. század magyar tánczenéje”. In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zene-története*, II. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 473–530., ide: 519.

11 Pl. *Originelle ungarische Nationaltänze*, 1. füzet 21., 3. füzet 14. és 23., 4. füzet 20.

12 Pl. uott, 4. füzet 11.

13 Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Sajtó alá rendezte Gábray György. Budapest: Magvető, 1984, 309.

14 Bónis Ferenc: „Az Apponyi kézirat magyar táncai”, *Magyar Zene* V/6. (1964), 569–580., ide: 578.; Richter: *Az élő barokk*, 10–13.



1. kotta. 24 originelle ungarische Nationaltänze, 3. füzet, 21. dallam

és kvintranzpozícióit már Szabolcsi említette,¹⁵ Papp Géza pedig részletesen vizsgálta a teljes és részleges ereszkedő kvintváltás számos előfordulását a 16–18. századi magyar forrásokban, s megállapította a kvintváltó dallamok különösen jellemző voltát a 17–18. századi kéziratokban. Ezek nem feltétlenül a régi stílusú magyar népdalok hasonló szerkezetű típusaira vezethetők vissza. Papp Géza a jelenség háttereként a magyar népzene keleti kapcsolatain túl az ereszkedő kvintváltás európai, sőt Európán kívüli népzene-történeti emlékeit vizsgáló, viszonylag friss tanulmányokra, így Rajeczky Benjamin, C. Nagy Béla, Maróthy János és Walter Wiora munkáira hivatkozott, s néhány lengyel történeti és népzenei példával is bővítette az adatok sorát. Az európai adatok közé beemelte Szabolcsi Bencének azokat a nem magyar 16. századi példáit is, amelyeket Szabolcsi eredetileg magyaros elemek jelenléteként értékel.¹⁶ Egy Európában máshol is jelenlévő hagyományról beszélhetünk tehát, amelynek nyugatról való lassú kiszorulását a magyar hangszeres közzene bizonyos késéssel követte. A Papp Géza által bemutatott magyar példák nagyrészt hangszeres gyűjteményekből való, gyakran kifejezetten hangszeres jellegű, például ütempáros dallamok. Ennélfogva valóban úgy tűnik fel bennük a kvintváltás, ahogyan azt Sárosi Bálint *A hangszeres magyar népzenei hagyomány* című könyvében leírja: mint dallamhosszabbító eljárás, amely sorpárokat bővít kétszeres terjedelművé.¹⁷ A formaelv még élő és elfogadott voltát mutatja, hogy a 18. századi táncok számos ereszkedő dallama között csak elvétve találunk olyat, amely egy-egy forrásban más formában jelenik meg. Ritka példa az az egyébként kevésbé népies dallamtípus, amelynek Domokos Mária által bemutatott változatai közül a legtöbb ereszkedő vonalú,¹⁸ de amely a név és évszám nélküli, Barkóczy Ferenc címerével ellátott, valószínűleg a 18. század első feléből száрма-

15 Szabolcsi Bence: „A XVI. század magyar tánczenéje.” In: *A magyar zene évszázadai*, I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 157–208., ide: 166.

16 Papp Géza: „Über die Verbreitung des Quintwechsels”, *Studia Musicologica*, VIII. (1966), 189–209.

17 Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi, 2008, 68–69.

18 Domokos: *A 16–17. század magyar tánczenéje*, 222–224.

zó hangszeres zenei kéziratban az egyik sor strófavégi visszatérésével jelenik meg. Így a dallam elveszti ereszkedő jellegét, a lentebb elhelyezkedő szakasz pedig kvázi domináns funkciót kap:



2a kotta. Lányi Zsuzsanna Eleonóra-kézirat, 177. dallam



2b kotta. Barkóczy-kézirat, 2. dallam

A 18–19. század fordulójára a kvintváltó technikát és általában az ereszkedő dallamvonalat már háttérbe szorítja a dúr és moll hangnemek, illetve a korabeli nyugati zene hatása még a kor magyar táncgyűjteményeinek anonim típusában is. Az *Originelle ungarische Nationaltänze*-sorozatban két moll és egy dúr változattal is jelen van egy ereszkedő kvintváltó dallamtípus.¹⁹ (3. kotta a 146. oldalon) A 18. század végén már változó ízlést sejteti, hogy a tánc dúr variánsában a dallam első fele Da Capo utasítással visszatér, a 18. századból már bemutatott példához hasonlóan mintegy igazítva a kvintváltó szerkezeten. Így a dallam lejjebb fekvő második fele középső, kontrasztáló formarésszé válik. Jellemzők továbbá dúr hangnemű, skálaszerűen ereszkedő dallamok, amelyek valójában inkább az európai repertoárhoz állnak közel, ugyanakkor felvetik annak lehetőségét, hogy jelenlétük a hasonló szerkezetű, de a hangnem szempontjából régiesebb dallamok továbbélését is segítette.²⁰ A sorozat néhány dallamában csak a kvintváltás nyomait látjuk, s mindemellett általában véve az ereszkedő dallam is kevés.²¹

A 18–19. század fordulóján hirtelen megritkulnak a szaffikus jellegű strófák is. A költészet szapphói formájához hasonló, ismételt hosszabb sorból, megismételt rövidebb sorból, majd ezt követő rövidebb zárómotívumból álló strófatípust

19 Moll változat az *Originelle ungarische Nationaltänze* 1. füzet 16., dúr a 4. füzet 5. tánca. További ereszkedő kvintváltó dallam a 3. füzet 10. darabja.

20 *Originelle ungarische Nationaltänze*, 2. füzet 11. és 15., 4. füzet 18.

21 Uott, 1. füzet 18., 2. füzet 3. és 9. Kvintváltás nélkül ereszkedő dallam a 1. füzet 11., 4. füzet 2. és 15. száma is.



3. kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze 2. füzet, 19. dallam

Szabolcsi Bence a 16–17. századi magyar táncok legtipikusabb formájának tartotta és „ungaresca-formának” nevezte, a hasonló felépítésű lengyel táncokat, choreákat, allemande-okat, branle-okat pedig a magyar táncok stílusához sorolta.²² Gombosi Ottó viszont ugyanezt a formát idegenszerűnek tekintette, mivel e korban gyakoribb volt a nyugati táncokban.²³ Erre az ellentétre rávilágítva Domokos Mária leírja, hogy a strófatípus 1640-ig valóban csak kevés magyar táncban tűnt fel, de a 17. század folyamán növekvő számban fordult elő, s a 18. század első harmadára a magyar táncok leggyakoribb típusává vált. Ezzel szemben a német és lengyel táncokban a forma a 16. században volt a legjellemzőbb, később egyre ritkább lett. Azaz az ereszkedő kvintváltó struktúrához hasonlóan a szaffikus strófa esetében is egy korábban a nyugat-európai zenében is elterjedt, onnan kiszoruló, de a magyar hangszeres zenében valamivel tovább élő formáról beszélhetünk. Domokos azt is bemutatja, hogy a motívumismételő szerkezet, a szaffikus strófa, illetve a szimmetrikus forma típuskategóriái a 16–17. századi táncokban még nem választhatók el szigorúan, ugyanis a formai változatosság valójában a még életerős ütempárosságon alapul, ami többféleképpen képes nagyobb formába rendeződni. Erre Mainerio *Ungarescájának* különböző, magyar és nem magyar vonatkozású rokonait, valamint a már említett „Apor Lázár”-dallam típusát idézi példaként. Az utóbbi kivételesen sokáig, 1589-től 1767-ig fordul elő írott forrásokban, s 11 változata közül 6 periodikusan formált, 5 pedig szaffikus strófájú.²⁴ A szaffikus strófa-típus 18. században is élénken élő voltát tükrözi, hogy ilyen szerkezetű az 1730-as évszámjelzésű Zay-ugróci kézirat Domokos Pál Péter által közreadott 59 magyar táncának többsége, a forrás magyar táncaira egyébként is jellemző sajátos formák besorolásától függően mintegy 21 dallam, s amint Domokos Mária a Barkóczy-kéziratot részletesen vizsgáló tanulmányában említi, a 19 magyar dallamból hét dallammal a szaffikus strófa jelenti a legnagyobb csoportot e kéziratban is.²⁵ A szerkezet alakító erejét mutatják azok a régebbi népdalok is, amelyek a vokális népzeneben négysoros formában maradtak fenn, de amelyek szaffikus változatban is jelen vannak a 18. századi gyűjteményekben. Ilyen az Erdélyben és Moldvában,

22 Szabolcsi: *A XVI. század magyar tánczenéje*, 165.

23 Gombosi: i. m. 635–637.

24 Domokos: *A 16–17. század magyar tánczenéje*, 517–522.

25 Domokos Mária: „Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.)”, *Studia Musicologica* XVII, (1975), 215–247, ide: 216–217.; Zay-ugróci kézirat 1., 2., 4., 6., 9–10., 12., 17–21., 24., 26., 32–33., 36–37., 40., 42–44. Hungaricus. Megjelent in: Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

például „Kisétalék küskertembe virágom nézni” szöveggel gyűjtött régi stílusú kisambitusú dallamunk, amely többek között a Barkóczy-kézirat 8. számaként a népdalhoz hasonló, két kanásztánc-sorból álló változatban, míg a Szirmay-Keczer kézirat F-6 táncában szaffikus formában szerepel. Ehhez képest a strófatípusnak már csak kevés emlékét találjuk a 18–19. század fordulójának közzenei jellegű gyűjteményeiben is. Papp Géza két szabályos, A :||bbc|| formájú szaffikus strófájú dalt nevez meg a korszakból, ezek egyike az *Originelle ungarische Nationaltänze* 1. füzetének 6. darabja, amelynek dallamát Haydn a *Rondo all’ Ongarese*-ben is felhasználta.²⁶ A sorozat összesen 93 darabjából ezen kívül mindössze három szaffikus strófájút találunk. A stílus változásának módjára jellemző, hogy a különböző régi elemek gyakran együtt maradtak meg, így a bemutatott tánc az ütempárosság kapcsán idézett dallam változata, ráadásul ereszkedő, részben kvintváltó dallam:²⁷



4. kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze 2. füzet, 3. dallam

A 18–19. század fordulóján a szaffikus strófánál még jóval gyakrabban fordulnak elő olyan kéttagú kisformák, amelyek egyik vagy mindkét része egyetlen félperiódusnyi, máshogy fogalmazva, kanásztáncsornyi hosszúságú. Egy-egy kanásztáncsor a táncokban rendszerint négy ütemnek, egyes régebbi forrásokban – például a Zay-ugróci kéziratban – a 4/4-es lejegyzés miatt két ütemnek felel meg. A 16. századtól a 18–19. század fordulójáig haladva a magyar táncokra a kisebb formák fokozatos bővülése jellemző. A 17. századi Kájoni-kézirat tizenöt „Tánc”-a a gyűjteményben a népiesebb stílust képviseli az inkább az új európai dallamosághoz közelítő öt choreával szemben.²⁸ A „Tánc”-ok közül 12 páros ütemű, s egyébként is hasonló stílusú, többségük pedig mindössze egy-egy rövid, négyütemes, olykor a motívumok halmozásából eredően hatütemes sorból áll. Szintén rövid sorok alkotják a Starck-féle virginálkönyv négy magyar táncának formarészeit, csak az egyik tánc bővül szaffikus strófává. A 18. századi Barkóczy-kéziratban és Zay-ugróci kéziratban egymáshoz hasonló arányban szerepelnek a két, kanásztáncsornyi részből álló formák: az előbbi 19 magyar táncból három, az utóbbi Domokos Pál Péter által közölt 59 dallamából mintegy tíz ilyen formájú, gyakran ereszkedő, illetve vokális is ismert dallam.²⁹ Jellemző a rövid formarész még élénken élő

²⁶ Papp: *A korai verbunkos stíluselemei*, 245–246.

²⁷ *Originelle ungarische Nationaltänze*, 2. füzet 3., 4. füzet 8., 5. füzet 23.

²⁸ Domokos: *A 16–17. század magyar tánczenéje*, 524–530.

²⁹ Domokos: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift*, 217.; Zay-ugróci kézirat 5., 11., 22., 27., 44–47., 53., 56. Hungaricus.

voltára, hogy Domokos Mária az egyébként éppen a jellemzően periódusnyi egységei miatt sajátos „Apor Lázár”-dallam olyan variánstípusát mutathatta be a 18. századból, amelynek első része mindössze egy kanásztáncsor.³⁰ A 18. század végétől a magyar táncok túlnyomó többségét jellemző, két szimmetrikus periódusból álló szerkezet a század korábbi évtizedeiben alig fordul elő. A Barkóczy-kézirat négy dallama mellett arányaiban még kevesebb a Zay-ugróci kézirat szintén négy tánca, amelyek egyike egyébként éppen az „Apor Lázár” dallam.³¹ A szimmetrikus periódusok fokozatos térnyerése ugyanakkor megfigyelhető olyan 18. századi táncokban, amelyeknek csupán egyik, jellemzően a második formarésze bővült periódussá. A formaváltozás e módja különösen jól kitapintható az ereszkedő népdalként is fennmaradt dallamokon. Domokos Mária „Az Árgyélus kismadár” szöveggel ismert népi dallam több 18. századi változatát mutatta be,³² s ezek között, a népdalhoz hasonlóan két ismételt kanásztáncsorból álló változatok mellett, a második formarészben ouvert-clos típusú sorpárrá bővült strófákat, továbbá szaffikus formát is láthatunk.

A 18–19. század új táncstílusának nyugati zeneszerzőkhöz kötődő repertoárjában már csak elvétve fordulnak elő egyetlen dallamsorból álló formarészek. Egyet sem találunk Joseph Bengraf 12, Franz Paul Rigler szintén 12, Carl Kreith 6 magyar táncában, és csupán egyet Stanisław Ossowski 6 magyar táncában. De szintén nincs jelen az *Ausgesuchte Ungarische Nationaltänze...*, a *11 Hongroises*, az *Ungarische, Ungarische Tänze*, a *Magyar táncok* című szerző nélküli sorozatokban, továbbá Mártonfi István Domokos Pál Péter által közzétett négy magyar táncában sem. Az olyan strófák pedig, amelyeknek mindkét része egyetlen rövid sor, még ritkábbak a közzeneibb jellegű gyűjteményekben is. Ilyen szempontból is kivételes az Anton Zimmermann nevét viselő *Zingaresi*-sorozat, amelynek tizenkét táncából kettő formarészei állnak egy-egy rövid sorból, köztük az ütempárosság kapcsán említett 11. darab. Néhány, rövid sorral induló szaffikus strófa mellett gyakoribb a korszakban az a 18. századból örökölt forma, amelyben a második rész periódus. Jó példa erre az *Originelle ungarische Nationaltänze* sorozat négy fürete. E füzetek összesen 93 darabjában a 9 A :||: B :|| szerkezettel³³ szemben 23 dallam van, amelyben az egy kanásztáncsorny, esetleg egy vokális dallamsornak megfelelő első rész mellett a második formarész már periódusnyi egység.³⁴ A régi elemek együttes megőrzését mutatja, hogy az egyetlen kanásztáncsorny formarészekből álló dallamok közül több, például a kvintváltás kapcsán bemutatott tánc egyúttal ereszkedő kvintváltó vagy kvartváltó struktúrájú.

30 Domokos: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift*, 227–228.

31 Uott, 217.; Zay-ugróci kézirat 16., 25., 30., 39. Hungaricus. A Lányi-kézirat magyar dallamai között nem találunk hasonlót.

32 Domokos: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift*, 235–237.

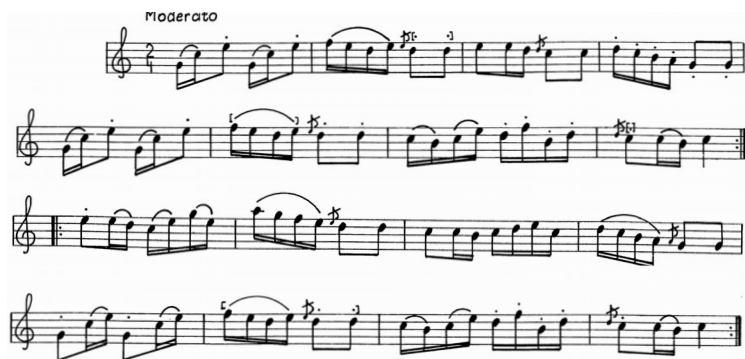
33 *Originelle ungarische Nationaltänze*, 2. füzet 15., 17., 19–21., 4. füzet 3. tánca, valamint a 4. füzet két-két hatütemes sorból álló 6., 15. és 21. tánca.

34 Uott, 1. füzet 5., 6., 8–9., 16., 19., 22., a 2. füzet 4., 8., 9. és 16. száma, 3. füzet 10. és 18., valamint a 4. füzet 1., 5–6., 8., 10–13., 18., és 20. száma.

Stílusváltozás és formai variánsok

Az élő hagyomány jegyei és a stílusváltozás legizgalmasabb momentumai azokban a dallamokban érhetők tetten, amelyeknek különböző változataiban az inkább régi, illetve inkább újnak tekinthető vonásokat is megfigyelhetjük. Az egy-egy dallam előfordulásait számba vevő közreadások, tanulmányok az ilyen irányú vizsgálat alapjául is szolgálhatnak. Annak eldöntésében, hogy a változatok mikor utalnak a formák egyenrangúságára, s mikor egy új ízlés megjelenésére, csak arra támaszkodhatunk, hogy a különböző korszakokban milyen arányban jelentkeznek a konkrét formák. Míg például 17–18. századi dallamok szaffikus strófájú és periódusokból álló példái e szerkezetek korabeli aránya alapján többé-kevésbé egyenrangúnak tűnnek, addig a szaffikus strófák a 18. század végi és 19. századi táncokban már kifejezetten ritkák, így hasonló kettősség ekkor már inkább a formaízlés változását, egy régebbi formatípus újjal való felcserélését sejteti. A stílusváltás következtében kevés az olyan dallam, amelynek változatait a 18. század korábbi forrásaiban és a most vizsgált kor gyűjteményeiben egyaránt megtaláljuk. Pálóczi Horváth Ádám több különböző saját versével közöl egy dallamot *Ötödfélszáz énekek* című 1813-as gyűjteményében, anélkül azonban, hogy az általa más esetekben pedig szintén feljegyzett eredeti szövegre utalást tenne. Bartha Dénes következtetése szerint tehát hangszeres dallamként ismerhette.³⁵ A dallamtípus példái a 18. századi és a 19. század eleji forrásokban viszonylag nagy számban megjelennek, s ezeken megfigyelhető a folyamat, ahogyan a 18. század végétől egyre inkább eluralkodik a két szabályos, leggyakrabban ouvert-clos típusú periódusból álló kisforma (5. kotta a 150. oldalon). A dallam első felének távolabbi rokonai a 18. század első feléből való forrásokban, így az észak-magyarországi Szirmay-Keczer-gyűjtemény C-76 és a Zay-ugróci kézirat 34B táncában akár egyetlen kanásztáncsornyi terjedelműek is lehetnek. A kezdősor a legtöbb esetben mégis egy periódushoz hasonló sorpárrá alakul, és a kor táncainak formai változatosságát mutatja, hogy különféle nagyobb formákra egészülhet ki. A Szirmay-Keczer Anna-féle gyűjtemény szlovák szövegkezdettel feljegyzett C-86 dallamát önmagában alkotja, D-70 táncában szaffikus strófává bővül, a D-89-ben $\frac{3}{4}$ -es metrumban szerepel, és egy periódussal folytatódik, a Barkóczy-kézirat 16. táncában pedig AoAc:|BAC:| szerkezetű, alapvetően periodikus, de azon belül a visszatérést is megvalósító strófában jelenik meg. Jellemző, hogy a 18–19. század fordulójának gyűjteményeiben különböző, de periódusokból álló formákban találjuk meg. AoAc:|BAC:| formában szerepel az *Originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetében és a hasonló nevű és külsejű, szintén bécsi kiadású, 1808-ra tehető négykezes *Originelle ungarische Nationaltänze*-sorozatban, s még gyakoribb, hogy két szabályos ouvert-clos típusú periódusból álló AoAc:|BAC:|BoBc:| strófává alakul. Így jelenik meg a 11 *Hongroises*-ban, a *Magyar táncok* „Verbonk a Palatin”-jában és „Frisch Magyar Nótá”-jában, Rigler gyűjtemé-

35 *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 500–502.



5. kotta. 24 originelle ungarische Nationaltänze 3. füzet, 13. dallam

nyében, a Domokos Pál Péter által közölt „34 pesti magyar tánc”-ban és egy pozsonyi kéziratban. Egy 1804-es feliratú, német kötődésű kéziratban pedig két hasonló változat mellett egy további táncot találunk, amelyben az első sor új, ráfelelő frázissal összetettebb periódussá, majd egy visszatérő szerkezetű strófává egészül ki.³⁶

A periódusnyi alapegységet igénylő ízlést jól tükrözi egy új formatípus, amelyben a nyolcütemes formarész valójában egy rövid dallamsor ismétlésével jön létre. Még ha az ismételt dallam variált is, a klasszikus periódussal ellentétben a harmóniai funkciók nem változnak, az első frázis nem nyit dominánsra. A formarésznek a kottákban jelölt teljes ismétlésével a négyütemnyi rövid sor lényegében négyszer hangzik el. Különös, hogy ez az egyszerűbbnek látszó formabővítési mód a 18. század korábbi évtizedeiben egyáltalán nem jellemző. Csak sejthetjük, hogy a zenészek elegendőnek érezték a megismételt rövid sornyi formarészt, s nem tartottak szükségesnek további ismétlést. A népzeneben „Betlehembe jer, pajtás” szöveggel számon tartott típus példait a magyar néphagyományban énekelt dallamként Moldva kivételével mindenhol, számos változatban megtalálták, Domokos Mária és Paksa Katalin pedig a dallam 13 előfordulását sorolják fel 18. századi és a 19. század elejéről származó, hangszeres vagy vokális forrásokban.³⁷ A dallam nemzetközi jellegére utal annak a Szirmay-Keczer Anna-kéziratban található, C-13 számú, 3/4-es változata. A 18. század végének, 19. század elejének számos változatában az első, megismételt formarész lehet csupán négyütemes sor, de elhangozhat ugyanez még az ismétlőjel előtt kétszer³⁸ (6. kotta). Éppen ez a dallamtípus

36 *Originelle ungarische Nationaltänze*, 3. füzet 13., *Originelle ungarische Nationaltänze* 1.; 11 *Hongroises* 11.; *Magyar táncok* 1., 9.; F. P. Rigler: 12 *ungarische Tänze* 8.; megjelentek in: *Hungarian Dances 1784–1810; Pestini*, 34 *Hungarici Saltus* 17.; továbbá Domokos Pál Péter közlése egy pozsonyi kéziratból és egy esztergomi könyvtárban fellelt kéziratból, megjelentek in uő: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*, 117., 106., 108–109. sz.

37 Domokos Mária–Paksa Katalin: „A népdal a 18. században”, *Magyar Zene* XLV/2. (2007), 113–132., ide: 118.

38 *Originelle ungarische Nationaltänze* 1. füzet 5., 19., 22.; *Contredanses hongroises* 11.; Ossowski hat magyar táncának kéziratosa változata (*Hungarian Dances* 237.); *Pestini*, 34 *Hungarici Saltus* 13.



6. kotta. Contredanses hongroises, 11. dallam

azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy ha jellemzőbb is egy szerkezet egy-egy korszakra, a különböző változatok között nem lehet egyértelmű időrendi sorrendet felállítani. A most vizsgált korszaknál korábbi történeti példák között olyanok is vannak – például a Linus-kézirat egy dallama – ahol a teljes dallam egésze alkotja az első formarészt. A 19. század eleji változatoknak az a csoportja tehát, amelyben az első rész csupán egy rövid sor, a vokális dallam első fele, nem tekinthető valamiféle kiindulópontnak vagy legrégebbi szerkezetnek, hanem inkább egy jellemző hangszeres strófaszerkezet még mindig élő erejét tanúsítja.

A stílusváltozás módját a dallamtípusok különböző századokban való megjelenéseinek különbségei mellett az egy korszakból fennmaradt változatok jellemző eltérései is tükrözik, mintegy a kor legtipikusabb, leginkább élő formaelveinek alakító hatását mutatva. A régi elemek továbbélése mellett az anonim gyűjtemények élő hagyományt jobban őrző jellegét tükrözi, hogy egy-egy dallamtípus eltérő dallami, ritmikai és formai változatokban jelenhet meg bennük akár egyazon füzeten belül is. Az eltérések lényege gyakran az, hogy a már vizsgált retrospektív elemek helyett más változatokban a korra jellemzőbb megoldásokat találunk, s a gyakran együtt járó régi elemek közül egy-egy változatban egy, máskor több jelenik meg más módon. A 18–19. század fordulóján a régi elemek átalakulása nem feltétlenül szerző nélküli és szerzői verbunkos darabok ellentétében nyilvánul meg, hanem a régiesebb és újszerűbb változatok általában a név nélkül megjelenő sorozatokban szerepelnek, mintha az alapvetően régies típusok a szerzői repertoárból már eleve kimaradtak volna. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* alábbi három példája a különböző régebbi és újabb formatípusok együttélését mutatja.

A 2. füzet már bemutatott 19., továbbá 22. darabja ereszkedő kvintváltó, két rövid sorból álló dallam. A 4. füzet már említett dúr változata a kvintváltó szerkezetet Da Capo utasítással formálja visszatérésessé, s rendezi ezzel a tonalitását a klasszikus tonalitásérzéknek megfelelően. A kvintváltást őrzi, de a második részt ouvert-clos típusú periódussá bővíti az 1. füzet 16. darabja. A hasonló nevű, négy kézre írt *Originelle ungarische Nationaltänze*-ben viszont e dallamtípus nem ereszkedő kvintváltó, hanem mindkét formarészét azonos hangon záró változatban szerepel. Formailag és dallamvonalban is újszerű a 2. füzet 22. tánca, amelynek első

része az alapgondolatot még az ismétlőjel előtt kétszer, bár kissé variáltan kottázza, a darab második része pedig az ereszkedő kvintváltás helyett egy új, domináns hangnemű, ouvert-clos szerkezetű sorpárt hoz, amely után az első rész Da Capo utasítással visszatér:



7a kotta. Originelle ungarische Nationaltänze, 10. dallam



7b kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze, 2. füzet, 22. dallam

Az előző, moll típussal szemben a hasonló szerkezetű dúr dallamokat kevésbé érezzük távolinak a korabeli zenei divat főirányától. A 3. füzet 10. száma dúr ereszkedő kvintváltó dallam, amelynek alapvetően ütempáros jellegét a lejegyzett harmonizáció inkább elfedi. Formája a 18. században különösen gyakori A :||: BoBc :|| Szintén kvintváltó változata, a *Contredanses Hongroises* című gyűjtemény 9. tánca az első részt is megkétszerezi egy egyszerű sorismétléssel. E típus nem ereszkedő szerkezettel is megjelenik a korszak táncai között, ráadásul szintén különböző formákban. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* 4. füzetének 23. darabjában az első, viszonylag árnyaltabb ritmikájú dallamsor és ismétlése az első formarész, csak a dallam továbbszövése jelent bizonyos változatosságot a tonikai funkción. A második rész nem az első kvint-transzpozíciója, az első rész regiszterében maradó ütempáros motívumai pedig a szaffikus strófához hasonlóan rendeződnek. A füzet 11. darabjának mindössze egy rövid sorból álló formarészét viszont ütempáros eredetű, de ouvert-clos-típusú sorpárrá alakított második rész követi (8. kotta).



8. kotta. 25 originelle ungarische Nationaltänze 4. füzet, 11. dallam

A 2. füzetnek a szaffikus strófa kapcsán már idézett 3. száma ütempáros eredetű, rövid sorból álló formarésszel kezdődő, modálisan ereszkedő, tehát több szempontból is az előző korszakhoz kötődő dallam. A 3. füzet 21. táncá ugyanazt a zenei gondolatot újszerűbben fogalmazza meg. A rövid kezdősor és a szaffikus strófa második része helyett is egy-egy periódus szerepel benne, s így a 18. században és még a vizsgált korszakban is gyakori AoAc :|| BAc :|| visszatérési strófa jön létre. Két periódusból áll a típus dúr hangnemű változata is, amely a *Magyar táncok* című sorozatban „Erdélyi verbonk” felirattal található. Ez a dúr motívum nem ouvert-clos-típusú, hanem egy attól elszakadó, egy ívű periódussá alakul több gyűjteményben, köztük a most vizsgált sorozat 3. füzetében.³⁹

A periódus egységnyi, de a sorpároságtól eltávolodó zenei gondolat megjelenése a periódusok általánossá válásán belül a korszak magyar táncainak új jelensége. Az 1780 előtti magyar táncok között csak egészen ritkán találunk olyat, amelynek periódusnyi egységei nem sorpáros jellegűek, noha az egykorú vokális repertoárban jelen vannak hasonló dallamok. Ebből a szempontból elsősorban az első formarészt kell figyelembe vennünk, mert a 18. században is gyakori visszatérési AoAcBAc szerkezetű strófaforma a második formarész sorpáros jellegét eltünteti. Kivételes az olyan dallam, mint a Barkóczy-kézirat 3. darabja, amely valóban értelmezhető klasszikus értelemben vett, nem sorpáros periódusként. Jellemzőbb, hogy az ide sorolható dallamok valójában ereszkedő népdalok vagy más vokális dalok; máskor, különösen a második formarészekben az ütempárosság és a motívumok még viszonylag szabadabb egymásutánja hoz létre hasonló formát. Így például a Lányi-féle kézirat 113. vagy a Zay-ugróci kézirat 20., 26. és 34. [A] tánc a szaffikus strófa olyan változata, amelynek második fele periódusként is értelmezhető, dallamossága azonban nem a klasszikus periódusé. A 18–19. század fordulójától viszont a sorpártól független, egyetlen ívű periódus már az egyik jellemző forma lesz. A műzene lehetséges hatása mellett felmerül a nem magyar táncok szerepe e változásban. A Lányi-féle kézirat magyar és lengyel táncainak, valamint két „Steyrisch”-ének rokonságára, az összehasonlító vizsgálat szükségességére már

39 *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze...* 24., *Originelle ungarische Nationaltänze*, 3. füzet 6., *Ungarische Tänze* 1.

Kodály felhívta a figyelmet.⁴⁰ A 18. századi gyűjtemények polonézeiben, menüettjeiben Papp Géza a magyar táncokban csak később felbukkanó ritmuselemek, figurációk lehetséges előzményeit fedezte fel.⁴¹ A különböző nemzeti táncok repertárjai között egyes dallamok, valamint a már említett ereszkedő kvintváltás és az emelkedő kvintváltás elvi jelenségei is kapcsolatot jelentenek. Az egyívű periódusokra is több példát találunk a magyar táncoknál ebben az anyagban, például a Szirmay-Keczer Anna-gyűjtemény számos hármas ütemű tánca és a Zay-ugróci kézirat menüettjei és lengyel táncai között.

A 18–19. század fordulójának magyar táncában a stílus változásának folyamatát a sorpáros elvű periódusok és az egyazon motívumon alapuló egyívű dallamok kettősségének következő három példája is érzékelteti. A korszakra jellemző, az egykorú nyugati mű- és közzenében is uralkodó formákról lévén szó, egy-egy dallamtípus képviselőit nemcsak anonim, hanem szerzői sorozatokban is megtaláljuk. Egy dallamilag két részre oszló, de mindössze négyütemes dallamsor alkotja az *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze*... 11. darabjának, és az *Originelle ungarische Nationaltänze* 2. füzet 11. táncának első részét. A rövid dallamsor egy nagyszombati kézirat magyar táncában és a *11 Hongroises*-ban ouvert-clos típusú periódussá bővül, Lissznyay Julianna gyűjteményében, illetve Franz Paul Rigler két, némileg eltérő táncában pedig egy-egy teljesen új frázissal különböző, tonika-szubdomináns-domináns-tonika funkciósort végigjáró, dallamilag komplexebb periódusokká egészül ki.⁴² A dallam változatát egyébként a hangszeres népzeneben is megtalálták; a Rigler egyik táncához legközelebb álló, sorpáros változatot Gömör megyében, Berzétén „Kassai verbunk” néven játszotta Figur Jancsi és bandája 1956-ban és 1961-ben.⁴³ (9a–c kotta)

Kodály Háy Jánosának „Intermezzó”-ja révén ismert a Gáti István 1802-es gyűjteményében megjelent énekelt verbunkos dallama. Változata szerepel az *Ausgesuchte ungarische Nationaltänze*... 3. táncaként, valamint szinte teljesen azonos formában az *Originelle ungarische Nationaltänze* első füzetében, az 1. darab harmadik dallamaként. Egy címében Pesthez kapcsolt, 34 hegedűdallamot tartalmazó gyűjteményben, melyet Domokos Pál Péter a lejegyző toronyőr volta, illetve a kulcsok írásmódja alapján a 18. századhoz kötött, ugyanez a zenei gondolat nem ouvert-clos típusú, hanem az első frázisra újabb dallammal ráfelelve nagyobb ívű periódussá alakul (10. kotta).

Különösen érdekes egy több típusból és számos dallamváltozatból álló kör, amelynek különböző kidolgozású vagy formájú darabjai szerzői és anonim soroza-

40 Kodály Zoltán: „Magyar táncok 1729-ből”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 274–281.

41 Papp: *A korai verbunkos stíluselemei*, 240–241.

42 A nagyszombati kéziratot Domokos Pál Péter adta közre in uő: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*, 60. sz.; *11 Hongroises* 8.; F. P. Rigler: *12 ungarische Tänze* 6., 8. és Lissznyay Julianna gyűjteménye 4.

43 „Kassai verbunk.” Berzété (Gömör és Kis-Hont), 1956. november. Gyűjtő: Manga János. Játszotta: Figur Jancsi primás (49), Kristóf István kontra (30), Polák János bőgő (22). MTA BTK ZTI Népzenei Archívum, Mg 1623 B; Berzété (Gömör és Kis-Hont), 1961. július 1. Gyűjtő: Manga János. Játszotta: Figur Jancsi primás (54), Kónya Kálmán kontra (44), Polák László bőgő (36). Mg 4345 B.



9a kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze 2. füzet, 21. dallam, 1–4. ütem



9b kotta. 11 Hongroises, 8. dallam, 1–8. ütem



9c kotta. F. P. Rigler: 12 ungarische Tänze, 6. dallam, 1–8. ütem



10. kotta. Pestini, 34 Hungarici Saltus, 32. dallam, 1–8. ü.

tokban, gyakran egyazon gyűjteményben is megtalálhatók. Ennek a dallamcsaládnak Franz Paul Rigler *12 magyar tánca* szokatlanul sok típusát és összesen öt, a *11 Hongroises* pedig négy példáját vonultatja fel. A típusok közös vonása a tonikai funkcióról dominánsra való frázisvégi elmozdulás egyszerű harmóniai gondolata, amelynek különböző, egyszerűbb vagy figuráltabb, lassabb vagy gyorsabb tempóra utaló utasításokkal ellátott típusai és változatai is éltek. Formai szempontból legjellemzőbb a két, ouvert-clos típusú periódusból álló szerkezet, amelynek különböző változatai az *Originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetének és az *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze...* című sorozatnak egyaránt a 19. száma, továbbá Lissznyay Julianna 14. tánca, Mártonfi István 1813-as kéziratának „Hungaricus”-a, s amelynek két eltérő dallamtípusa is szerepel a *34 pesti magyar táncban*, Rigler gyűjteményében, illetve a *11 Hongroises*-ban. Ez utóbbi három gyűjteményben rá-

adásul ugyanennek a típusnak olyan példáit is felfedezhetjük, amelyekben az első formarész nem ouvert-clos típusú periódus, hanem az első frázis más, új zenei anyaggal egészül ki:⁴⁴



11a kotta. 11 Hongroises, 7. dallam, 1–8. ütem



11b kotta. 11 Hongroises, 6. dallam, 1–8. ütem

Miben nyilvánul meg tehát az *Originelle ungarische Nationaltänze* sorozat címben feltüntetett „eredetisége”? Nem tudhatjuk pontosan, valójában hogyan viszonyultak e táncok a korabeli vonósbandák nem feltétlenül népi, de szájhagyományban élő zenéjéhez. A gyűjtemény stílusában a régi formák őrzése, a régi és az új együttélése mégis a sorozat közzeneti jellegére utal. A gyűjtemény füzetének összesen 93 tánca a korszak hasonló jellegű, anonim kiadványaihoz képest is nagy arányban tartalmaz olyan dallamokat, amelyeknek egyes vonásai – ereszkedő, olykor kvintváltó szerkezet, ütempáros részletek, szaffikus strófa, rövid, kanásztáncsornyi formarészek – inkább a 18. század magyar táncaira jellemzők, de emellett a korszak új stílusát képviselő dallamok is jelen vannak. Az, hogy a gyűjteményben, más egykorú sorozatokhoz hasonlóan, bizonyos dallamtípusokat különböző változatokban is megtalálunk, szintén azt a benyomást erősíti, hogy a forrás erőteljesen támaszkodik a közzenére. Egy-egy dallamtípus inkább régi, és inkább újszerű vonásokat őrző variánsai, például az ereszkedő kvintváltó dallamok és a klasszikus tonalitásérzetbe jobban illeszkedő változataik a 18. század végén bekövetkező stílusváltozás folyamatát is tükrözik. A sorozat sokszínűsége azt is megsejteti, hogy a sok más forrásban talán merevebbnek tűnő magyar táncok vonósbandák játékában élő hagyománya miatt gyakorolhatott oly nagy hatást a kortársakra.

44 11 Hongroises 1., 3., 6-7., Pestini, 34 Hungarici Saltus 20., 30., 33.; F. P. Rigler: 12 ungarische Tänze 3., 5., 6., 9., 11.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

'ORIGINELLE UNGARISCHE NATIONALTÄNZE' FROM THE EARLY NINETEENTH CENTURY

While the new style of Hungarian dances emerging at the turn of the nineteenth century, often called verbunkos, was felt by contemporaries as an ancient, unique, authentic national music, most researchers emphasize its close relationship with Viennese music. According to Géza Papp, however, some differences can be observed between two parts of the repertoire, namely collections published under the name of a composer, and anonymous collections often referring in the title to the oral tradition. The former are closer to the Western music of the era, the latter have preserved distinctive Hungarian style elements more extensively. Based on a large-scale anonymous collection titled *Originelle ungarische Nationaltänze*, this study focuses on the question of what style elements may refer to the authenticity mentioned in the title and to the possible relationship with the oral tradition. These dance tunes preserve some old formal elements like motif repetition, descending fifth- or fourth transposition, and form structures consisting of short lines or similar to the Sapphic stanza. The different variants of tune types appearing in the anonymous collections reflect the variability of living tradition and the effect of a new taste on the old form types, showing a preference for question-answer type periods and sentences. All this suggests that this collection, and in general the Hungarian dances of that era, might have been closer to the tradition known from twentieth century Hungarian folk music.

Kata Riskó (1985) studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest and after graduating in 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian language area. Since 2012 she has been an assistant researcher at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Her main research interests include the historical study of Hungarian folk music and common music, and the relationship between folk music and art music.